بين القافية فى الشعر العربى والقافية فى الشعر الإنجليزى

للدكتور إبراهيم أنيس

تبين لنا فى بحث سابق أن الامية التى سادت فى شبه جزيرة العرب قبل الإسلام كان لها دور كبير فى صبغ ألفاظ اللغة العربية وأساليبها بصبغة موسيقية . وذلك لأن القوم قد اعتمدوا ، من حيث اللغة ، على الآذان فى تلقيها ، وعلى الألسنة فى أدائها ، فمرنت الآذان والألسنة ، وأصبحت الآذان مرهفة حساسة تميز الجرس الجميل المطرب من النابى النشاز ، كما أصبحت الألسنة ذلقة لبقة تنطلق بأصوات اللغة فى وضوح وتطريب . وترتب على كل ذلك كلف القوم بنغمات كلامهم ، وحرصهم على جرسه ، واستمتاعهم بجمال أصواته ، وتحاشيهم لكل ما يتعثر فيه اللسان وينبو فى الآذان[1]

وإذا كان هذا هو حكمنا على لغتنا العربية فى مجموعها ، أى من حيث أصواتها وصيغها وتراكيبها فى جل صنوف الكلام وأساليبه ، فأولى بهذا شعرها ، لأن الموسيقى أهم ما يتسم به الشعر . ليس من المغالاة إذن أن نتوقع فى تلك البيئة الجاهلية ، شعرا كملت موسيقيته فأطرب السامعين فى أسواقها ، وهز قلوبهم ونفوسهم هزا عنيفاً .

وحدث أن كنا أخيرا نتدارس بعض ظواهر الشعر الإنجليزى فى كتب الأدب والنقد فراعنا أن وجدنا شيئاً لا تسمح به قافية الشعر الإنجليزى ونعلم فى نفس الوقت أنه جائز فى شعرنا العربى . ولم يكن هذا الأمر قد خطر لى وأنا أؤلف كتابى « موسيقى الشعر » منذ ما يقرب من عشرين عاماً .

(١) دلالة الألفاظ : ص ١٩٥ – ٢٠٦

وإزاء تلك الظاهرة التى وقفنا عليها فى القافية الإنجليزية ، خيل إلينا لأول وهلة ، أن القافية الإنجليزية ، أدق فى موسيقيتها من القافية العربية .

فبدأنا نتساءل : هل يعقل مع ماقررناه من اتسام العربية بالموسيقية ، وحرص أهلها على تلك السمة أن تتسامح فيما لا تتسامح فيه لغة أخرى ؟ وأن يجوز شعرها ظاهرة مهما كانت لطيفة فى السمع ولا تكاد تدركها الأذن ، فى الوقت الذى تأباها لغة أخرى ؟ !

ثم اطمأنت النفس حين تذكرنا أن القافية العربية فى أغلب حالاتها من النوع الذى يسمى بالقافية المطلقة وهى التى يحرك فيها الروى بحركة قد تستطيل فى الإنشاد حتى تصبح حرف مد ، بل قد يكون حرف المد الذى تنتهى به قافيتنا العربية جزءا من بنية الكلمة التى ينتهى بها البيت . فلنستمع لأمير الشعراء «شوقى» يقول :

ريم على القاع بين البان والعلمِ
أحل سفك دمى فى الأشهر الحرمِ

لما رنا حدثتنى النفس قائلة
يا ويح جنبك بالسهم المصيب رُمِى

فالروىّ فى هذه القصيدة هو حرف «الميم» وقد حرك بالكسرة التى قد تستطيل فى الإنشاد حتّى تصبح ياء مد ، ولذلك قابلتها وانسجمت معها ياء المد الأصلية فى الفعل « رمى » وهى جزء من بنية الكلمة . ويعتمد الروى على هذه الحركة فى تردد وصدى القافية وحسن موسيقاها . ويتصور مَنْ لا دراية لهم بطبيعة الأصوات أن مثل هذه الحركة صوت تافه لا أثر له فى السمع ، غير أن الدراسة الصوتية الحديثة تبين بجلاء أنها أوضح فى السمع من الروى نفسه ، وتتلقفها الآذان فى وضوح وقوة لا تقل عن الروى. فهى مما يسميه الصوتيون بأصوات اللين أو الـ Vowels التى تعد أوضح الأصوات فى كل لغة وأقبل للتغنى بها . ليست العبرة هنا بوظيفتها النحوية وإنما العبرة بوقعها فى الأذن .

وقد تبين لنا فى إحصاء سابق أن نحو ٩٠٪ من الشعر العربى ، قديمه وحديثه وقعت فيه القافية المطلقة وهى التى لا يكاد يعرفها الشعر الإنجليزى الذى تنتهى أبياته بحروف ساكنة كما هو معروف ؛ أى أن المقارنة بين القافية العربية والقافية

الإنجليزية تقتصر على ما نسميه فى شعرنا بالقافية المقيدة التى لا تجاوز فى الشعر العربى ١٠٪ بل نحن هنا نقصر المقارنة على ما قبل الروى من حركة أو حرف مد فى تلك القافية المقيدة .

وقبل أن نعرض لتلك الظاهرة التى أزعجتنا لأول وهلة ، وقبل أن نحاول تفسيرها وبيان الحقيقة فى أمرها ، يجدر بنا أن نبين بما لا يدع مجالا للبس أو الوهم أن القافية فى الشعر العربى بوجه عام أكثر موسيقية وأجمل وقعا فى الآذان من القافية فى الشعر الإنجليزى مؤسسين هذه الحقيقة على الأسس الصوتية التالية :

أولا : أن القافية المطلقة أوضح فى السمع وأشد أسرا للأذن ، لأن الروى فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل فى الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مدّ . ومن المقرر فى علم الأصوات أن حروف المدّ أوضح فى السمع من الحروف الأخرى كالعين والفاء مثلا . وإذا كان قد ثبت لنا عن طريق الإحصاء أن القافية العربية فى الكثرة الغالبة من صورها من النوع المسمى بالقافية المطلقة وأن القافية الإنجليزية لا تكاد تعرف هذا النوع ، اتضح من ذلك جنوحٌ أكثر نحو الموسيقية فى القافية العربية .

وقد يتوهم بعض الدارسين أن القافية المطلقة قد وقعت أيضاً فى الشعر الإنجليزى حين يقرأ تلك الأشعار الإنجليزية القليلة أو النادرة التى فيها يجد أن القافية قد انتهت بكلمتين مثل : Fro مع Free. So مع Woe. Drew مع Blue. Sea مع Below . ويتصور لذلك أن القافية هنا تشبه القافية العربية المطلقة لأنها تنتهى فى كل من القافيتين بحرف مد ! !

وفى الحق أن القافية المطلقة فى الشعر العربى لم تسمّ كذلك لمجرد انتهائها بحرف مدّ ، بل لا بد فيها من أمرين : الرويّ أولا وهو حرف عادى كالسين أو الميم مثلا ويضاف إليه حرف المدّ ، ففيها عنصران أساسيان هما : الروى + حرف المد . فى حين أن الإنجليزية فى الأمثلة الآنفة الذكر قد اعتمد كل منها على حرف المد وحده . فكأن القافية العربية إذا قورنت بالإنجليزية ، تشبه ما يسمى بلزوم مالا يلزم ، أو بعبارة أدق يكثر فيها تردد

الأصوات فيكسبها جمالا موسيقيًّا أكثر مما قد يتصور فى نظيرتها الإنجليزية ، إذ ليس فى القافية الإنجليزية فى هذه الحالة ما يناظر الرويّ العربى .

ولعل الذى سوغ على كره ،قبول ذلك فى الشعر الإنجليزى أن النبر فى الأمثلة السابقة يقع على الحركة الطويلة أوحرف المد الذى تنتهى به القافية ، فى حين أن طبيعة اللغة العربية تأْبى وقوع النبر على المد الأخير من الكلمة ، ولذلك لا يقنع به السامع فى الاعتماد عليه وحده لتكوين النغمة الشعرية ، ويتطلب معه ما يسمى بالرويّ . فإذا أُريد فى بعض الحالات الوقوف على حرف المد الأخير من الكلمة العربية ونبره حينئذ ، استحسنت لغتنا العربية أن يوصل حرف المد بهاء السكت ، أو بهمزة الوقف، أو بما يسمى نون الترنم .

وهذا هو السر فى تردّد معظم العروضيين بصدد وقوع حروف المد رويًّا ، ولم يجوزوا منها إلا الألف استئناسا بتلك القصائد التى تسمى بالمقصورات وأشهرها مقصورة ابن دريد التى يروى أن مطلعها :

شرَّد عن عينى الكرى طيف سرى
من أم عمرو فى غياهيب الدجى

أما فى حالة واو المد وياء المد فيأْبى معظم أهل العروض اعتبارهما رويًّا ،ويتطلبون أن يُسبق كل منهما فى القافية العربية بحرف عادى هو الروى الحقيقى للقصيدة كالدال أو النون مثلا .

ومع أننا لا نكاد نعثر على شعر عربى محقق النسبة فيه واو المد أو ياءُ المد بمثابة الرويّ ، نجد أن بعض المتسامحين من العروضيين يقبلون ذلك حين تكون واو المد أو ياءُ المدّ حرفاً أصليًّا من بنية الكلمة ، فإذا كان زائدا رفضوا الاعتراف به رويًّا . ويستقبحون لذلك ما يروى عن مروان بن الحكم أنه قال :

وهل نحن إلا مثل من كان قبلنا
نموت كما ماتوا ونحيا كما حيُوا
وينقص منا كل يوم وليلة
ولا بد أن يلقى من الأمر مالقُوا

* * *

ومع أن معظم المستنيرين من العروضيين لا يسمحون بقبول حتى الأصلية من واو المد وياء المد بوصف كل منهما رويًّا ، نجد أن قلة من العروضيين يقنعون بذلك ويمثلون له ببيتين تبدو عليهما الصنعة

العروضية ، ويترددان بعينهما فى كتبهم وهما :

نروح ونغدو لحاجاتنا
وحاجات من عاش لاتنقضى
تموت مع المرء حاجاته
وتبقى له حاجة ما بقى

* * *

وفى الحق أننا لا نكاد نعثر فى الشعر العربى ، قديمه وحديثه ، على أمثلة محققة النسبة لهذا النوع الذى يعتبر فيه الروى واو مد أو ياء مد .

وهكذا نرى أن القافية العربية المطلقة وهى التى يتألف منها الكثرة الغالبة من الشعر العربى تعد فى الحقيقة إذا قورنت بالنادر من القوافى الإنجليزية التى فى مثل blue مع dew ، أكثر عناية بالموسيقى وأجمل وقعاً فى الأسماع .

ثانياً : تبين أن الكثرة الغالبة من الشعر الإنجليزى قافيته تشبه القافية المقيدة أى تنتهى بحرف ساكن مثل : Street مع Rough. Sweet مع Enough وتعتمد القافية فى هذه الحالة على ذلك لحرف الساكن اعتمادا كبيرا .

ولكنا نعرف من الدراسة الصوتية أن الحرف الساكن Consonant حين يقع فى نهاية الكلمة ثم يراد الوقوف على كلمته ، قد يتعرض ذلك الحرف للغموض أو الإبهام فيقل وضوحه فى السمع أو قد يسقط فى النطق ، ولا سيما حين يكون من الحروف المهموسة الشديدة كالتاء والكاف ، فلا يكاد يتضح فى الأذن ولا يكاد السامع يدرى حقيقة أمره ولا يحس بموسيقاه .

ومما تقدم نرى أنه ليس من الإسراف أو المغالاة أن نقرر أن القافية فى الشعر العربى بوجه عام تعد أدق حساسية بالموسيقى وأكثر عناية بإبرازها من القافية فى الشعر الإنجليزى التى تعتمد اعتمادا يكاد يكون كليًّا على النوع المسمى بالقافية المقيدة .

نشرع بعد ذلك فى الحديث عن تلك الظاهرة التى راعتنا فى أثناء مدارسة حديثة محاولين تفسيرها تفسيرا موضوعيا ، وفى حيدة وإنصاف ، لكل من الشعر العربى والشعر الإنجليزى .

ولنبدأ بالقافية الإنجليزية : حين يكون ما قبل الروى حركة قصيرة ، أى

ما يشبه الفتحة والضمة والكسرة مثل الكلمات :

dead, said, bed التى تنسجم معاً حين تكون فى قواف متوالية ، مثل met مع set ، ومثل but مع cut ، ومثل bit مع sit ، ومثل rod مع tod ، ومثل ox مع rocks ، ومثل flex مع sex .

وهكذا نرى أن القافية الإنجليزية تُصرُّ على التزام الحركة القصيرة قبل الروى ، فإذا كانت ما يشبه الفتحة التزمت ، وإذا كانت ما يشبه الضمة التزمت ، وإذا كانت ما يشبه الكسرة التزمت . ولا تسمح القافية الإنجليزية أن يرد فيها sex مع ox ، ولا مثل put مع met ، أو sit مع cut .

فى حين أن الشعر العربى قد وقع فيه شىءٌ من هذا ، فلنستمع إلى قصيدة شوقى تحت عنوان انتحار الطلبة :

ناشىءٌ فى الورد من أيامه
حسبه الله أبالورد عثَرْ ؟

راحلا فى مثل أعمار المنى
ذاهباً فى مثل آجال الزهَرْ

هارباً من ساحة العيش وما
شارف الغمرة منها والغُدُرْ

وكذلك قصيدته فى أبى الهول :

أبا الهول طال عليك العصُرْ
وبلغت فى الأرض أقصى العُمُرْ

فيالدة الدهر لا الدهر شاب
ولا أنت جاوزت حد الصغُرْ

* *

ففى القصيدة الأُولى وعدتها ٥٧ بيتاً نلاحظ أن ما يقرب من ٤٩ بيتاً سبق الروى فيها بالفتح ، وسبق الروى بالضم فى خمسة أبيات ، وبالكسر فى ثلاثة .

وفى مشهد من مشاهد مسرحية عبدالرحمن الناصر للشاعر الكبير عزيز أباظة نجد أن هذا المشهد القصير الذى يتألف من ١١ بيتاً ومطلعه :

بعض الحنان يا شفقْ
حطم قلبى يا شفقْ

يشتمل على ٧ فتحات ، ٣ كسرات ، وضمة واحدة قبل الروى .

وفى الحق أن جميع الشعراء المحدثين قد تناوبت الحركات الثلاث وبكثرة

فى قوافى شعرهم التى من هذا النوع ، فلا يكاد أحدهم يلتزم حركة واحدة فى قصيدة من قصائده .

ورأينا إزاء هذا أن نرجع إلى الشعر الجاهلى الذى نظمه أصحابه بآذانهم المرهفة ، واعتمدوا فيه على الجرس الموسيقى وحرصوا فيه إلى أبعد حدود الحرص على الانسجام بين نغمات القوافى . فدهشنا حين تبين لنا أن فى القدر القليل المروى من هذا النوع فى الشعر الجاهلى قد تناوبت الحركات الثلاث ، وإن التزم بعض الشعراء فى القليل من الأحيان حركة بعينها ولا سيما حين تكون الفتحة . ففى قصيدة من قصائد المفضليات عدتها تجاوز ثمانين بيتا التزمت الفتحة : مثل (وقَعْ ، نفعْ) ، إلا فى بيت واحد يؤكد لنا محققو الديوان أنه ينتهى بالكلمة « كنِعْ » بهذا الضبط . ولست أدهش حين يتضح لنا بالبحث فى المعاجم أن هذه الكلمة ينطق بها « كَنَعْ » أيضاً ، أو أن لام الكلمة هنا وهى من حروف الحلق ، تسمح بفتح الوسط كما هو الشأن فى كثير من الصيغ العربية .

ولما عرض أصحاب العروض لهذه الظاهرة فى كتبهم عدوها من عيوب القافية وسموها « سناد التوجيه » ، ثم رووا لنا فيه ثلاثة آراء :

(أ) رأى الأخفش وفيه يقرر أن سناد التوجيه لا عيب فيه ، أو على الأقل يمكن أن يعدّ رخصة شعرية ولا يلام الشاعر عليها .

(ب) رأى الخليل الذى يجوز التناوب بين الضمة والكسرة فقط . ولا شك حين نسترشد بعلم الأصوات نجد أنهما حركتان متشابهتان وأن الموجة الصوتية الأساسية فيهما واحدة ، والاختلاف بينهما فى الموجات الفرعية . هذا إلى أنهما من الأصوات الضيقة التى يتخذ أول اللسان معها فى حالة الكسرة وضعا يشبه ما يتخذه أقصى اللسان مع الضمة . ولا غرابة لذلك أن الأذن تسمعهما وكأنهما أختان أو توأمان ، ويقلل من قيمة الفرق بينهما أنهما حركتان قصيرتان تتطلبان زمناً قصيرا فى النطق بكل منهما ، مما قد يساعد على ضآلة الأثر السمعى فى تمييز الفرق بينهما .

ولذلك نطمئن كثيرا إلى رأى الخليل ونرى أنه استلهم فى هذا حسه الموسيقى المرهف .

فإذا كان من الضرورى المناوبة بين الحركات فى القافية المقيدة فليقتصر فى هذا على الضمة مع الكسرة ، وإن كان التزام إحداهما أحسن وأجمل .

(ج) أما الرأى الثالث وهو المنسوب لكراع فهو رأى عجيب غريب لا يستند إلى طبيعة الأصوات فى شىء ، ولا يبرره ما روى فعلا من الشعر ، ولذلك نؤثر أن نتجاهله إذ ليس له أى سند علمى .

فلنطمئن إذن على موسيقى القافية العربية ، ذلك لأن القافية المقيدة فى الشعر العربى قليلة أو نادرة ، والحكم على شعرنا يجب أن يؤسس على الشائع منه وعلى الكثرة الغالبة من حالاته ويتمثل هذا فى القافية المطلقة التى لا تكاد توجد فى الشعر الإنجليزى ، والتى يعتمد الروى فيها على الحركة التى بعده ويتجاهل الحركة التى قبله ، ولا عيب لذلك أن يقول شوقى :

ريم على القاع بين البان والعلَم
أحل سفك دمى فى الأشهر الحُرُمِ

لأن السمع فى هذه القافية يتعلق بالروى والصوت الذى بعده وهو الحركة .ولذلك لم يتحدث علماء العروض عما يسمى بسناد التوجيه إلا فى القافية المقيدة .

أما ما يزعمه بعض أصحاب العروض من وقوع تلك الظاهرة التى يسمونها بالإقواء حين تختلف حركة الروى فى القافية المطلقة بين الضمة والكسرة ، ويسمى بالإصراف حين يكون الاختلاف بينهما وبين الفتحة ، فليس كل هذا فى الحقيقة إلا صناعة عروضية ، أو مؤسساً على وهم منهم . فلا يعقل مطلقاً أن تقع مخالفة فى حركة الروى حتى بين المتشاعرين المبتدئين . فالشاعر فى القافية المطلقة يلتزم حركة واحدة لا يحيد عنها أبدا ، ولكنه فى الأمثلة المروية مما يسمى بالإقواء أو الإصراف قد حاد عن الحركة الإعرابية التى يتطلبها الوضع الإعرابى ، وضحى بهذا فى نظير التزام حركة واحدة ،

أى كما يقضى النظام الشعرى وتقضى موسيقاه ، أو بتعبير آخر يمكن أن يقال إن الشاعر فى هذه الأمثلة أخطأ فى الإعراب ولم يخطىء فى موسيقى الشعر . وسواء كان هذا الخطأ الإعرابى كما يقول النحاة من الضرورة الشعرية أى يقع من الشاعر عن عمد وهو مدرك لهذا الانحراف الإعرابى مستغلا فى ذلك الضرورة الشعرية ، أو أن الشاعر وقد ملكت عليه الموسيقى عقله وقلبه لم يفطن إلى ما قد تتطلبه القاعدة الإعرابية ، أقول سواء هذا أو ذاك فالنتيجة واحدة وهى اتحاد حركة الروى فى كل أبيات القصيدة.

ومع قلة أو ندرة القافية المقيدة فى الشعر الجاهلى ، فلا أظن أن ما روى فيه من أمثلة هذه القافية يجاوز نسبة ٢ ٪ من مجموع الشعر الجاهلى ، ومع أن العروض العربى يصِم اختلاف الحركة هنا ويعده من عيوب القافية ، لا يزال فى النفس شىء من تلك الأمثلة القليلة أو النادرة التى انحدرت إلينا ونسبت لشعراء جاهليين ! ! إذ نتساءل كيف يقع هذا فى شعرهم وهم الذين كانوا يعتمدون فى النظم على الآذان المرهفة ، ويحرصون كل الحرص على كمال الموسيقى فى التقفية ؟ ! ومن واجبنا إزاء ذلك أن نلتمس مسوغاً معقولا مقبولا لورود تلك الأمثلة على قلّتها أو ندرتها .

وليس من الضرورى هنا أن نشير إلى ما يقرره كثير من الدارسين من أن بعض الشعر الجاهلى قد وقع فيه الانتحال ، لأن كل ما يمكن أن يترتب على ذلك هو أن النسبة تقل ولا تنعدم ، ولا مفر من الاعتراف بصحة بعض المروى من هذه القافية ، وأننا لا نزال بحاجة إلى تفسير هذا الصحيح ، وإن كان من العسير فصله فصلا تاماً عن المنتحل .

وفى رأيى المتواضع أن الشاعر الجاهلى برىء من هذا النوع فى القافية المقيدة ، أى لم يقع فى شعره ما يسمى بسناد التوجيه ، وأما ما ظنه المتأخرون تخالفاً فى حركة ما قبل الروى من القافية المقيدة فيشبه ما تصوره بعض العروضيين مما يسمى بالإقواء أو الإصراف ، وهو التخالف فى حركة الروى نفسه ، وقد أنكرنا آنفاً وقوع التخالف فى حركة الروى من القافية المطلقة ، وتبين لنا أن الشاعر حرص دائماً على حركة واحدة بعد الروى،

ضحياً فى سبيل موسيقاه سواء عن عمد أو عن غير عمد، بما تقضى به قواعد الإعراب.

وكذلك الشأن مع القافية المقيدة نتصور أن الشاعر الجاهلى حرص دائماً على وحدة الحركة التى قبل الروى ، وأن رواة النصوص فى عصر التدوين هم المسئولون وحدهم عن إبراز أمثلة التخالف التى نراها فى دواوين الشعر الجاهلى ، لأنهم ربما اعتمدوا على رأى واحد فى نطق الكلمة العربية ثبت لديهم أنه وحده الصحيح .

ولا بد لنا هنا أن نفترض أحد فرضين:

١ ـ بأن نقول كما قلنا فى القافية المطلقة إن الشاعر قد ضحى بشىء من بنية الكلمة وأحدث فيها تغييرا طفيفاً اقتضته القافية وموسيقاها ، وهكذا نطق بالكلمة المضمومة الوسط مفتوحة أو مكسورة على على حسب ما جاء فى معظم أبيات القصيدة. فالذى لا شك فيه أن كل مثل من الأمثلة التى قيل إن التخالف فى الحركات قد وقع فيها ، يعتمد فى معظم الأبيات على حركة بعينها ، وأن قدرا ضيئلا جدا من الأبيات جاء مخالفاً لهذه الحركة . ففى مثل من تلك الأمثلة المروية يلحظ بوضوح أن معظم أبيات القصيدة التزمت فيه الفتحة ، ووقعت الضمة أو الكسرة فى القليل أو النادر من أبياتها . وقد نجد فى مثل آخر أن الضمة التزمت فى معظم الأبيات قبل الروى ونجد معها الكسرة أو الفتحة فى حالات قليلة أو نادرة .

٢ ـ والفرض الثانى هو أن نقرر ونحن مطمئنون أن الشاعر فى كل مثل من هذه الأمثلة المروية ، قد اتخذ حركة معينة ليؤسس عليها القصيدة ، وأنه أنشد جميع الأبيات بحركة واحدة قبل الروى ، مستلهماً فى هذا حسه الموسيقى ومعتمدا على نطق آخر للكلمة جائز أو سائد فى لهجة قومه .

ولم يزعم أحد من اللغويين أن ما ورد فى المعاجم التى بين أيدينا هو كل الوجوه الجائزة فى ضبط الكلمات ، بل يكادون يجمعون على أن كثيرا من الوجوه الصحيحة فى ضبط الكلمات العربية ، قد ندّ عنا وافتقدناه فيما روى لنا .

وإذا سلمنا بصحة القول المشهور عن أبى عمرو بن العلاء (ما انتهى إليكم من كلام العرب إلا أقله ، ولو قد جاءكم كله

لجاءكم علم وأدب كثير) ، فلا شك أن مما فقدناه بعض الوجوه الجائزة فى ضبط الكلمة العربية .

ليس من الإسراف إذن أن ندعو الدارسين للشعر الجاهلى إلى إنشاد تلك الأمثلة المروية من القافية المقيدة بحركة واحدة أى قبل الروى ، وإلى أن ينزهوا هذا الشعر عن ذلك العيب الموسيقى

أما ما جاء فى شعر المحدثين والمولدين مما يشبه تلك الأمثلة المنسوبة للجاهليين فليس فى الحقيقة إلا نوعاً من التقليد على توهم أن ما جاز للقدماء أصحاب اللغة يجوز من باب أولى للمحدثين أو المولدين. أى أن الشعراء المحدثين والمولدين لم يستلهموا فى هذا قريحتهم الشعرية وحدها ، بل اعتمدوا أيضا على المروى من شعر نسب للقدماء فقلدوه وحذوا حذوه . ولو قد استلهموا قريحتهم الشعرية وحدها واحتكموا إلى آذانهم المرهفة ما وقع فى شعرهم هذا التخالف فى حركة القافية المقيدة ، ولكانوا كابن الرومى الذى التزم فى كل شعره حركة بعينها اعتمدت عليها قصائده التى من القافية المقيدة ، فلا يكاد يشذ عن هذا ، فلم نعثر فى ديوانه على مثل واحد فيه تختلف الحركة قبل الروى من القافية المقيدة .

وكنا نتوقع أن تسترعى هذه الظاهرة الموسيقية فى شعر ابن الرومى انتباه أستاذنا العقاد رحمه الله فى كتابه المشهور عن ابن الرومى ، غير أنا لم نجد فى كتابه سوى بضعة سطور فى فصل من الكتاب بعنوان (صناعة ابن الرومى) فيها يقول العقاد[1] (كان ابن الرومى يركب القوافى الصعبة ويتعمد رياضة الحروف العصية فيذل له أعصاها ، حتى الثاء والخاء والذال والزاى والظاء والغين والهاء ، وغيرها من الحروف المتروكة فى الروى الناقصة فى شعر أقدر الشعراء . . .)

ثم يقول فى موضع آخر من نفس الفصل[2] (نقول إن ابن الرومى كان من أقل الشعراء تجوزا فى عروضه وأكثرهم حرصا على أوزانه) ، ثم يدافع عن ابن الرومى فى بيتين رويا عنه وهما :

أبا عثمان أنت قريع قومكْ
وجودك للعشيرة دون لومكْ

تمتع من أخيك فما أراه
يراك ولا تراه بعد يومكْ

---

(١) ص ٣١٠
(٢) ص ٣٢٣

ذلك لأن أبا العلاء المعرى فى رسالة الغفران قد عاب علىهذين البيتين أن القافية فيهما مقيدة وأن هذا الوزن (يعنى الوافر) لم يجىء عن الفصحاء مقيدا إلا حين يكون فى القافية ألف التأسيس . ولكن الأستاذ العقاد يرى ونحن معه أنه لا عيب فى موسيقى البيتين ، مخالفاً بهذا الرأى ، رأى أبى العلاء .

ويعدّ ابن الرومى من هذه الناحية فريدا بين الشعراء القدماء منهم والمحدثين ، فقد تخيرنا من بين أعظم شعراء العربية « البحترى » وهو الذى تروى فى شأنه كتب الأدب أنه — فى رأىالمتنبى وقيل فى رأى أبى العلاء — حين سأل سائل عن شعر أبى تمام والبحترى والمتنبى فكان الجواب المشهور فى كتب النقد الأدبى « أبو تمام والمتنبى حكيمان والشاعر البحترى » ! !

ولسنا ندعى القطع أو الجزم فى فحوى هذه القولة المشهورة ، فقد تكون الموازنة هنا مقصورة على الصوروالأخيلة والأغراض والموضوعات . على أنا مع هذا نفترض أن وصف البحترى بأنه الشاعر يتضمن أيضاً عنايته بموسيقى الشعر . وعلى أساس هذا الفرض نظرنا فى ديوانه لنتبين موقفه من القافية المقيدة التى سبق رويها بحركة فلم نجده يختلف عن الشعراء الآخرين فى شىء ، فنسبة القوافى المقيدة فى ديوانه فى حدود ٣٪ والكثرة الغالبة منها من النوع الذى سبق فيه الروى بحركة مثل قوله :

(١) من أى ثغر تبتسمْ
وبأى طرف تحتكمْ (مجزوءالكامل)

(ب) مخلفٌ فى الذى وعدْ
سيل وصلا فلم يجُدْ (خفيف)

(ج) قلت للائم فى الحب أفِق
لا تهوّن طعم شىء لم تذُقْ (الرمل)

*

نكتفى بهذا القدر فى القافية المقيدة حين يكون قبل الروى حركة ، وننتقل إلى تلك التى يكون قبل رويها حرف مد . وهنا نشهدفى الشعر الإنجليزى ما يشبهها فالكلمات الإنجليزية cat ، flat ، mat ، sat تنسجم موسيقاها حين تقع فىالقافية الإنجليزية . ويشبه هذا فىالقافية العربية

وقوع ألف المد قبل روى القافية المقيدة مثل قول البحترى :

إن رقَّ لى قلبكِ مما أُلاقْ
من فرط تعذيب وطول اشتياقْ
وجُدتِ بالوصل على مغرم
فزوديني منك قبل انطلاقْ

* *

وهنا نرى كل شعراء العربية ، قديمهم وحديثهم ، قد التزموا هذه الألف ولم يشذوا عنها مطلقاً ، لأنها أوضح حروف المد فى السمع ، وأن أى انحراف عنها تدركه الأُذن حتى غير المدربة أو المرهفة . ولذلك لم تختلف القافية الإنجليزية عن العربية فى هذا النوع .

أما الذى اختلفت فيه القافية الإنجليزية عن العربية فهو حين يكون حرف المد قبل روى القافية المقيدة واو مد أو ياء مد . ففى هذه الحالة نجد أن القافية الإنجليزية تلتزم إحداهما ولا تسمح بأن يتناوبا فى قوافى القصيدة الواحدة :

فالكلمات الإنجليزية intrude, conclude, crude ينسجم بعضها مع بعض فى القافية الإنجليزية . والكلمات الإنجليزية creed, breed, lead ينسجم بعضها مع بعض . ولا تسمح القافية الإنجليزية بأن يقع فيها مثلا mood مع lead ، فى حين أن القافية العربية ، تسمح بواو المد مع ياء المد ، وهذه هى الظاهرة التى أزعجتنا حقاً . فإذا كنا قد تجاوزنا عن اختلاف فى الحركة قبل روى القافية المقيدة لصغر هذه الحركة وسرعة النطق بها وقصر زمنها فلا تكاد تشعر بها الأُذن ، فكيف يتأتى هذا مع واو المد وياء المد ، مع طول زمن النطق بهما ووضوحهما فى السمع وضوحاً كبيرا ؟!.

وهنا ننوه بابن الرومى مرةً ثانية لأنه لم يقع فى شعره شىء من هذا لا فى القافية المقيدة وحدها ، بل حتى المطلقة . ففى قصيدة له عنوانها « وحيد المغنية » وعدتها ٥٧ بيتاً ومطلعها :

يا خليلى تيمتنى وحيدُ
ففؤادى بها معنًّى عميدُ
غادة زانها من الغصن قدٌّ
ومن الظبى مقلتان وجيدُ

* * *

ففى هذه القصيدة وبرغم قافيتها المطلقة قد التزم ابن الرومى ياء المد فى كل

الأبيات وهو ما يشبه لزوم ما لا يلزم . ذلك لأنه فى القافية المطلقة نلحظ بعد الروى حركة تستطيل عند الإنشاد وهى التى يعتمد عليها الروى وتعلق الأذن بها متجاهلة ما قد يكون قبل الروى إلى حد ما ، ولذلك جاز فى القافية المطلقة وقوع واو المد مع ياء المد قبل الروى لما بينهما من تشابه صوتى كما أشرنا آنفاً مع الضمة والكسرة .ويرى معظم العروضيين جواز تناوب واو المد مع ياء المد قبل روى القافية المطلقة . ومع هذا يقول الصبان ما نصه (إنه يجوز من غير قبح وقوع الواو ردفاً فى بعض أبيات القصيدة الواحدة والياء فى بعضها الآخر ، وإن كان الاتفاق أحسن) . فهذا هو عالم كبير من علماء العروض يرى أن التزام واو المد أو ياء المد أحسن من التناوب بينهما حتى مع القافية المطلقة ، أى على نحو ما التزم به ابن الرومى فى شعره .

أما جواز وقوع التناوب بين واو المد وياء المد فى القافية المقيدة فأمر عجيب حقاً ، ولا ندرى كيف سمح به الشعر العربى ؟ بل أشنع من هذا أن هذه الظاهرة قد كثرت نسبيًّا بين المولدين والمحدثين . فيقول مهيار الديلمى :

ردوا لها أيامها بالغميمْ
إن كان من بعد شقاء نعيمْ
قلوبهم رق لأهل الحمى
حيث النواصى حرة والجسومْ

* *

ويقول العقاد تحت عنوان « حسناءُ عمياءُ » :

قرة العين عزاء
لك فى الكون المنيرْ
إن طرفا يأسر النا
س هو الآن أسيرْ
صدت الشمس ضياها
عنك يا أخت البدورْ

وجاء فى قصيدة شوقى على قبر نابليون وهى القصيدة المؤسسة على ياء المد والتى مطلعها :

قف على كنز بباريس دفينْ
من فريد للمعانى وثمينْ

عدة أبيات فيها واو المد قبل روى القافية المقيدة .

ولكن يبدو أن شوقى حين استلهم قريحته الشعرية وحدها التزم ياء المد فى كل قصيدته لأُم المحسنين ومطلعها :

ارفعى الستر وحيّى بالجبينْ
وأرينا فلق الصبح المبينْ
وقفى الهودج فينا ساعة
نقتبس من نور أُم المحسنينْ

* * *

وبصدد هذه الظاهرة نجد أن أبا العلاء المعرى وهو الشاعر المكفوف الذى يعتمد على أُذنه الموسيقية المرهفة وحدها يقول فى مقدمة ديوانه « لزوم ما لا يلزم » ما نصه : « ولم يفرقوا بين المقيد والمطلق فى مجىء الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها ... » إلى أن يقول : « وأنا أفرق بين المطلق والمقيد وأعده فى المقيد أشد ، لأن الروى لا يكون بعده ما يعتمد عليه ، أما فى المقيد فهذا عندى أقبح منه إذا استعمل فى الشعر المطلق » !

ونحن إذا أخذنا أفعل التفضيل فى فى الكلمة « أقبح » على بابه ، كان معنى كلام أبى العلاء أن تناوب واو المد وياء المد فى قوافى القصيدة الواحدة قبيح سواء كانت القافية مطلقة أو مقيدة ، غير أنه أقبح مع المقيدة ، وهذه هى التى تشبه القافية الإنجليزية .

ويعزينا عن هذا الذى استنكره أبو العلاء وعده أقبح أن أمثلته فى كل الشعر العربى قديمه وحديثه لا تكاد تجاوز نسبة $\frac{1}{2}$ ٪

ولا شك أن تناوب واو المد وياء المد فى القافية المقيدة ظاهرة قبيحة من حيث الموسيقى الشعرية ، ولذلك يأْباها الشعر الإنجليزى كل الإباء .

وكنا نتوقع ألا ترد لها أمثلة فى الشعر الجاهلى ذلك الذى نظمته آذان مرهفة ، وحرص أصحابه على موسيقيته كل الحرص غير أنا عثرنا على عدة أمثلة من قطع شعرية صغيرة نسبت فى ديوان الحماسة والمفضليات والأصمعيات لشعراء جاهليين .

مثل المقطوعات الآتية :

(ا) لامرئ القيس :

وجاملٍ خوّع من نيبه
زجرُ المُعلى أُصُلا والمنيحْ

وهى من بحر السريع ، وورد فيها واو المد أيضاً .

(ب) للمرقش الأصغر :

لابنة عجلان بالجو رسومْ
لم يتعفَّين والعهد قديمْ

وهى من مجزوء البسيط .

(ج) لثعلبة بن عمرو :

أأسماءُ لِمْ تسألى عن أُبيّك
والقوم قد كان فيهم خطوبْ

وهى من المتقارب ، وورد فيها ياء المد أيضاً .

(د) للخنساء :

دلّ على معروفه وجهه
بورك هذا هاديا من دليلْ

وهى من السريع ، وورد فيها «مايحول» ، « الشليل » .

(هـ) لامرئ القيس :

أبلغ بنى أود فقد أحسنوا
أمس بضرب الهام تحت القنوسْ

وهى من السريع ، وورد فيها «جلوس» ، « القليس » ، « النفيس » .

(و) للمهلهل :

جارت بنو بكر ولم يعدلوا
والمرءُ قد يعرف قصد الطريقْ

وهى من السريع، وورد فيها «الوسوق» ، « بالمطيق » ، « الحقوق »

(ز) للخرنق أُخت طرفة :

يارب غيث قد قرى عازب
أجش أحوى فى جمادى مطيرْ

وهى من السريع ، وورد فيها «عثور» « القرور » ، « بالبشير » .

(ح) للمرقش الأصغر :

الزق مُلك لمن كان له
والمُلْك منه طويل وقصيرْ

وهى من مجزوء البسيط (مستفعلاتْ) ، وورد فيها « صبور » .

فكيف نفسر وقوع هذا القدر الضئيل جدا فى شعر الجاهليين ؟

كان من رأيى دائما أن المحدثين أكثر تسامحا ، أو إن شئت قلت أكثر جرأة على موسيقى الشعر العربى من القدماء . ولعل فيما يسمى فى الوقت الحالى بالشعر الحر أكبر دليل على هذا الاتجاه وقد عثرت أخيرا على نص لأبى العلاء يؤكد لى هذا الرأى ، إذ يقرر فى مقدمة ديوانه لزوم مالا يلزم أن القدماء كانوا أكثر عناية بموسيقى الشعر من المحدثين الذين أباحوا فيه بعض الرخص ، ثم يوازن بين

شعر لأبى تمام نظم على نسق قصيدة الشنفرى الأزدى التى مطلعها :

أرى أم عمرو أزمعت فاستقلتِ
وما ودعت جيرانها إذْ تولتِ

وقصيدة الأعشى :

فدى لبنى ذهل بن شيبان ناقتى
وراكُبها يوم اللقاء وقلّتِ

ثم يقول أبو العلاء إن أبا تمام – وهو فى رأى أبى العلاء من المحدثين – لم يلتزم شيئاً قبل التاء .

ونحن مع موافقتنا لقول أبى العلاء نلاحظ أن الشنفرى لم يلتزم اللام قبل التاء فى كل قصيدته التى عدتها ٣٦ بيتاً ، بل وقع فيها ما يقرب من نصفها خلوا من اللام قبل التاء . وكان أولى بأبى العلاء أن يمثل مع قصيدة الأعشى بقصيدة كثير عزة التى مطلعها :

خليلى هذا ربع عزة فاعقلا
قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلّتِ

وما أظن أن أبا العلاء يريد أن قصيدة أبى تمام لم يقع قبل التاء فيها ولا لام واحدة ، فالحقيقة أن عدد هذه القصيدة ٤٤ بيتاً ووقعت اللام قبل التاء فى ١٤ بيتاً منها ، ومطلع هذه القصيدة :هو

نسائلها أى المواطن حلّتِ
وأى ديار أوطنتها وأيّتِ ؟

* *

وفى تفسيرنا لتلك الأمثلة الضئيلة القدر التى وردت فى الشعر الجاهلى من القافية المقيدة وتناوبت فيها واو المد مع ياء المد ، نلاحظ أنها مقطوعات قصيرة وأن كلا منها يتألف من عدد من الأبيات لا يجاوز أصابع اليدين عدا ، وأن معظمها من بحر واحد هو السريع (خمس من القطع الثمانية) ، واثنتان من مجزوء البسيط وواحدة من المتقارب ! !

وهنا يخامرنا شك فى صحة هذه الأمثلة ونؤثر أن نعدها مما انتحل فى العصور الإسلامية ، ونسب للجاهليين . وما أظننا الآن نتردد فى قبول تلك القضية التى نادى بها بعض الدارسين قديماً وحديثاً من أن بعض ما روى من الشعر الجاهلى منتحل . وبهذا ننزه شعر القدماء الذى نظم بالسليقة ومع الرعاية التامة لحسن الموسيقى عن أن يكون أدنى مرتبة من الشعر الإنجليزى فى العناية بموسيقى القافية .

ابراهيم أنيس
عضو المجمع